

Eesti filmiretseptioon 20. sajandi alguses: laadapalaganilt eestuppa*

VIRVE SARAPIK
ALO PAISTIK

Artikkel võtab vaatluse alla Eesti varase filmiretseptiooni ning selle teisenemise 20. sajandi esimestel aastakümnetel. Uurimuse keskmes on küsimus, milline intellektuaalne kontekst mõjutas arusaamu ja arvamusalaldusi filmi kohta Eestis, kes olid nende arvamuste sõnastajad ning milliste teemade üle arutelu toimus. Ereda ja küpse erandina tõuseb üldisel foonil esile pseudonüümi S. Culex all ilmunud pikem kirjutis. Et 20. sajandi alguse kõige uuendusmeelsem kultuuriliikumine oli Noor-Eesti, siis vaadeldakse ka selle juhtfiguuride filmialaseid mõtteavaldusi.

Sissejuhatus

20. sajandi algus on Eesti kultuuriloos üsna põhjalikult läbi käidud periood. Hiljutise Noor-Eesti sünni sajanda aastapäevaga tõusis just see kirjandus- ja kultuuriliikumine taas tähelepanu alla. Samaaegne 1905. aasta revolutsioon ning teised ühiskondlikud ja kultuuriliikumised on sellega võrreldes olnud isegi mõnevõrra tagaplaanil. Või täpsemalt öeldes – on üpris tunnuslik, et toonaseid ajaliselt ülimalt kontsentreeritud arenguid kiputakse analüüsima isoleeritult, iseseisva narratiivina. Üheks selliseks isoleeritud valdkonnaks on olnud ka kino ning eriti selle esimesed aastakümned. Käesolev artikkel seab oma eesmärgiks paigutada varased filmialased kirjutised veidi avaramasse taustsüsteemi. Niisiis ei ole sihiks vaadelda filmi kui sellise arengut, vaid justnimelt seda, mida filmist arvati enne Esimest maailmasõda ning kuidas need arusaamad haakuvad teistes kultuurivaldkondades avaldatud mõtetega.

* Artikli valmimist toetasid sihtfinantseeritav teadusteema „Mimeesi retoorilised alusmustrid ja eesti teksti-kultuur” ja Eesti Teadusfondi grant nr ETF767.

1. Kinematograaf jõuab Eestisse

Et Tsaari-Venemaa, erinevalt hilisemast Nõukogude Liidust, ei olnud muust Euroopast kuigi rangete piiridega eraldatud, jõudsid filmid Eestisse üsna peatselt pärast esimesi esitlusi Euroopa keskustes. Mingeid liikuvate piltide masinaid oli tutvustatud ka varem (nt kinetoskoopi märtsis 1896¹), kuid suuremat tähelepanu pälvisid 1896. aasta sügisel, oktoobris ja novembris, toimunud kinoesitlused Tallinnas ja Tartus. Kuulutused ja ajaleheteated ühendasid Edisoni nime ja kinematograafi.² Eesti filmiajaloo on üldjuhul arvatud, et tegemist oligi Edisoni aparaadiga.³ Et 1896. aasta teisel poolel oli filmide näitamine Euroopas juba üpris massiline, pole siiski päris selge, millise kompanii toodanguga täpselt tegu oli. Filmidest mainitakse meres suplemist, Pariisi tänavat, Ameerika kiirrongi ja kiirmaalijat.⁴ Kuulutuse järgi pärines eeskava Berliini „väljanäituselt” (s.t Berliner Gewerbeausstellung in Treptow, 1. mai – 15. oktoober 1896).⁵ Näitusel oli tõepoolest Edisoni paviljon, kuid Edisoni nimi oli Eesti toonases ajakirjanduses juba nii üldtuntud, et tähistas pigem leiutamist üldiselt kui konkreetset isikut ja temaga seotud leiutisi, muutudes seega omalaadseks uute tehniliste saavutuste sünekdohhiks.⁶ Nii demonstreeritigi Berliini Edisoni paviljonis just Lumière’ide kinematograafi,⁷ mis võis seejärel ka Eestisse jõuda.

Filminäitamise kohad mõlemas linnas olid igati soliidsed: Börsihoone ehk Suurgildi väike saal Tallinnas ja Bürgermusse saal Tartus. Ajakirjandusse jõudis teateid vähe – paar reklaami ja tutvustust –, kuid suhtumine oli heatahtlik. Filmi tähistas esialgu sõnapaar *elavad pildid*, samuti oli kasutusel *kinematograph*. Elavateks piltideks nimetati tollal aga veelgi sagedamini pidude eeskavadesse lülitatud lühikesi teatristseene ja sketše. See näib kinnitavat ka Juri Tšivjani seisukohta, et kino hoogsat levikut 20. sajandi alguse Venemaal toetasid mitmed sünkroonsed kultuuriprotsessid, sh teatri lühivormide lähenemine filmile.⁸

Kuigi järgnevatel aastatel ei paikne Eesti mõistagi mitte filmilevi ja arengute ristteel, võib öelda, et uus tehniline leidis tasapisi siiski levib ja sellest saadakse rahva hulgas üha teadlikumaks.

1 Postimees 30. III 1896, nr 71, lk 4. Ajaleheteateid ilmub neist uudisnähtustest muidugi rohkem. Näiteks kirjutab Johann Sepp mitmel korral Edisoni fonograafist ja kinetoskoobist: J. Sepp, Teadusest. Phonograf ja kinetoskop. – Linda 24. XI 1895, nr 46, lk 729–730; J. Sepp. Reisi nähtused maalt ja merelt. – Postimees 12. VIII 1896, nr 175, lk 2; vt ka: Politika ringvaatus ja väljamaa sõnumid. Londonis, 9. märtsil (Meie Londoni kirjasaatjalt). – Postimees 10. III 1895, nr 57, lk 3.

2 Nt Postimees 27. IX 1896, nr 212, kuulutus lk 4; Kohalikud sõnumid. – Postimees 30. X 1896, nr 237, lk 3.

3 Vt I. Kosenkranius, Eesti kino minevikuradadelt. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus, 1964, lk 8; V. Paas, Olnud ajad. Tallinn: Eesti Raamat, 1980, lk 14; Eesti filmi ajalugu. Tähtpäevad, <http://www.efioo.ee/index.php?page=102&> (vaadatud 10. X 2011).

4 Nt Sõnumid Tallinnast. – Postimees 27. IX 1896, nr 212, lk 3; Uuemad sõnumed. – Olevik 5. XI 1896, nr 45, lk 1026.

5 Nt Postimees 27. IX 1896, nr 212, lk 4.

6 Vrd nt „Lindas” ilmunud kirjutis, mis seostab kinematograafi Edisoni nimega: Meie ajalugu. Kaugemalt. – Linda 27. II 1897, nr 9, lk 142.

7 Vt H. H. Prinzler, Chronik, 1895–1993. Ereignisse, Personen, Filme. – Geschichte des deutschen Films. Hrsg. v. J. Wolfgang et al. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1993, lk 519.

8 Y. Tsivian, Russia, 1913: Cinema in the Cultural Landscape. – Silent Film. Ed. R. Abel. New Brunswick: Rutgers University Press, 1996, lk 194–198.

2. Varane filmikirjutis ja teemade muutumised

Samalaadset küllaltki nappi ajalist nihet muu maailmaga võib märgata ka Eesti filmikirjutiste temaatikas. Eriti sage aines film ja kino siiski leheveergudel ei olnud. Pärast esimesi tervitusi, mis eeskätt imetlesid uut tehnilist saavutust, mainiti järgnevatel aastatel filmi suhteliselt harva. Pikemad tekstid hakkasid ilmuma pärast 1905. aastat ning on juba märgatavalt muutunud hoiakuga. Kultuuriajakirjanduse puudumise tõttu kirjutati filmist päeva- ja nädalalehtedes.

20. sajandi esimestel aastatel tutvustati filmi ikka veel kui toredat ajaviidet. Kinoga seotult mainitakse naljapilte, samuti sõjastseene jm tõsielufilme.⁹ Filme näidati liiks linnadele ka laatadel: „Kaela-murdjate ja jõumeeste aset täidavad nüüd kõnemasinad ning „elavad pildid.“”¹⁰ Kirjeldatakse juba ka lavastuslikke filme (nt nõidusmäng „Kuradi seitse lossi” või piibliaineline „Ärakadunud poja lugu”¹¹). Nende levikus on kõige tõhusama panuse andnud Hamburgist pärit Georg Saileri nimega seotud Original-Bioskopi etendused Tallinnas, Tartus jm. Selgemalt on jälgitav 1902. aasta tegevus tänu korralikule reklaamile ajalehtedes. Varasemad ja hilisemad teated Original-Bioskopi kohta on mõnevõrra lünklikumad. 1901. aasta lõpus ja 1902. aasta alguses oli rändkino Helsingis (Seurahuone Sofiasali).¹² Seal edasi mindi Tampere ja Turusse (jaanuar–veebruar)¹³, märtsis ja aprillis oldi Kotkas, Poris, Vaasas ja Oulus¹⁴, seejärel mais võib-olla ka Tallinnas (parun Maydelli majas Harju värava juures)¹⁵. 23. mai – 24. juuni oli rändkino Tartus (Politsei platsil), siis augustist novembrini taas Tallinnas (sedapuhku „uuesti ülesehitatud hoones Karjavärava juures Ringkonna kohtu vastas”).¹⁶ 1902. aasta lõpus ja 1903. aasta alguses töötas kino Helsingis kõigepealt Seurahuones, seejärel Lundqvistin liikepalatsis Mikonkatu 5.¹⁷ Juulis 1903 oli Original-Bioskop Rootsis Örebro.¹⁸ Eeskava oli nii Eesti, Soome kui ka Rootsi etendustel kattuv, mõned varem näidatud filmid toodi näiteks aasta hiljem taas kasutusse.

Rõhuv osa eeskava naeltena mainitud fiktsionaalsetest filmidest või „nõidusmängudest” on seostatavad Georges Mélièsi Star-Filmi ja Pathé Frères’i toodanguga. Mõistagi peab varase kino puhul olema atribueerimisega äärmiselt ettevaatlik: paljud filmid pole säilinud, pealkirjad ei ole fikseeritud ja muutuvad korduvate tõlkimiste kaudu. Kino algaastatel oli küllaltki levinud plagiaadi vorm, kus filmitegijad ja -tootjad üksteise filmidest „inspiratsiooni” otsisid. Nii näeb erinevate stuudiote katalooge

9 Nt Kohalised sõnumid. – Uus Aeg 22. I 1902, nr 9, lk 1; Tallinna elu. – Eesti Postimees 20. VIII 1905, nr 65, lk 3.

10 Kodumaalt. – Postimees 12. II 1903, nr 35, lk 3; Kodumaalt. – Postimees 3. IX 1904, nr 197, lk 2.

11 Teadus. Kunst. Seltsielu. – Eesti Postimees 22. V 1902, nr 21, lk 268; Tallinna Uudised. – Teataja 18. IX 1902, nr 233, lk 3.

12 Vt nt kuulutusi: Uusi Suometar 17. XII 1901, nr 294, lk 2; Hufvudstadsbladet 22. XII 1901, nr 347, lk 3; Päivälehti

31. XII 1901, nr 175, lk 1; Päivälehti 1. I 1902, nr 1, lk 2.

13 Nt Aamulehti 16. I 1902, nr 12, lk 1; Tammerfors Nyheter 17. I 1902, nr 8, lk 1; Uusi Aura 21. II 1902, nr 43, lk 1.

14 Kotkan Sanomat 13. III 1902, nr 30, lk 1; Kansalainen 21. III 1902, nr 33, lk 2; Björneborgs Tidning 22. III 1902, nr 33, lk 1; Wasa-Posten 3. IV 1902, nr 26, lk 1; Louhi 17. IV 1902, nr 45, lk 1.

15 Eeskavas on samad filmid, kuid seadeti ise nimetatuseks „„Elektrik” teater, elavad pildid” (Teataja 4. V 1902, nr 124, lk 4; Teataja 10. V 1902, nr 128, lk 4).

16 Vt nt „Postimehe” kuulutusi 22. V 1902, nr 112, lk 4; 28. V 1902, nr 115, lk 4; 30. V 1902, nr 117, lk 4; 17. VI 1902, nr 130,

lk 4; ning kuulutusi ajalehtedes „Teataja” 26. VIII 1902, nr 213, lk 4; 3. IX 1902, nr 220, lk 4; 16. IX 1902, nr 231, lk 4;

7. X 1902, nr 249, lk 4, ja „Revalsche Zeitung” 3. IX 1902, nr 198, lk 4; 10. IX 1902, nr 204, lk 4; 7. X 1902, nr 227, lk 4;

25. X 1902, nr 241, lk 4.

17 Vt nt kuulutusi: Päivälehti 17. XII 1902, nr 293, lk 1; Päivälehti 25. XII 1902, nr 300, lk 2; Päivälehti 1. I 1903, nr 1, lk 2; Hufvudstadsbladet 28. I 1903, nr 27, lk 2.

18 Å. Jernudd, Filmkultur och nöjesliv i Örebro 1897–1908. (Stockholm Cinema Studies 5.) Stockholm: Stockholm University, 2007, lk 111, 198.

võrreldes, et Mélièsi Star-Filmi esimesed filmid on analoogsed vendade Lumière'ide esimeste filmidega (*L'Arroseur*, *Arrivée d'un train*, *Une partie de cartes* jt) ning Pathé juures töötanud Ferdinand Zecca ja Lucien Nonguet taaslavastasid Mélièsi filme (k.a *Voyage dans la lune*: 1902 – Méliès, 1903 – Pathé).¹⁹ Üsna tihti lavastati uuesti ning kombineeriti ka omaenda varasemaid ja populaarsemaid filme. Original-Bioskopi eeskavas on aga kokkulangevuste hulk juhuse jaoks liiga suur.

1902. aastal olid peamisteks tõmbenumbriteks Mélièsi filmidega seostatavad „Maavärisemine Martinik'i saarel” (ka „Martiniko saare õnnetus – Pierre linna arahävitamisest”; võiks olla *Éruption volcanique à la Martinique*, 1902); „Puna-peakene” (*Le Petit chaperon rouge*, 1901); „Jõulu unenägu” (*Le Rêve de Noël*, 1900); „Tuhkatriinu” (*Cendrillon*, 1899); „Täheuurija unenägu” (ilmselt *La Lune à un mètre* ehk *Le Rêve de l'Astronome*, 1898²⁰); „Orleani neitsi” (koloreeritud, *Jeanne d'Arc*, 1900); „Rüütel Sinihabe” (koloreeritud, *Barbe-bleue*, 1901), „Brahmani saladus” (*Les Miracles de Brahmine*, 1900). Raskemini on tuvastatavad, kuid pealkirja põhjal seostuvad siiski Mélièsiga „huvitavad tükid professor Houdini Pariisi nõiateatrist”²¹.

Pathé toodangut esindavad „Kuradi seitse lossi” („maailma kõige suurem vaatmäng 40 pildis, 9624 ülesvõtet”, teisel ka „Vana sarviku seitse lossi ehk Fridolini kiusatused” – *Les Sept châteaux du diable*, 1902), „Ärakadunud poja lugu”, tõenäoliselt Ferdinand Zecca *L'Enfant prodigue* (1901) ja „Mustade kaljude näkineitsi” (*La Fée des roches noires*, 1902). „Presidendi mõrtsuka Czolgoszi surmamine elektriga”²² võiks olla Edwin S. Porteri ja Edisoni kompanii *Electrocution of Czolgosz* ehk *Execution of Czolgosz with Panorama of Auburn Prison* (1901).

Lisaks mängufilmidele täitsid eeskava olulisel määral tõsielufilmid, mille hulgas on eriti esil ülesvõtted Inglise-Buuri sõjast. Teema oli toona Eestis väga populaarne, sest elati loomupäraselt kaasa väikese rahvakillu iseseisvuspüüetele²³ ning legaliseeriti sedakaudu metafoorselt omaenese vabadusihasid ja nendest kõnelemist. Samalaadset võtet kasutati ju meeeldi ka nõukogude ajal.

19 L. Creton, *Figures de l'entrepreneur, filières d'innovation et genèse de l'industrie cinématographique*. Lumière, Pathé et Méliès. – Georges Méliès, *l'illusionniste fin de siècle?* Ed. J. Malthête, M. Marie. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, Colloque de Cerisy, 1997, lk 158.

20 Sama pealkirjaga filmi näidati kahel korral. Esimene kord 1899 (*Revalsche Zeitung* 15. VI 1899, nr 13, lk 4), teine kord „uues programmis” septembris 1902 (Teataja 14. IX 1902, nr 231, lk 4; *Revalsche Zeitung* 14. IX 1902, nr 208, lk 4). Tegemist oli ilmselt ka siis varasema versiooniga ning mitte samal aastal valminud Mélièsi tuntuima filmiga „Reis kuule” (*Voyage dans la lune*), mis ei käsitle kuu-temaatikat unenäo raamistuses. Samuti pole 1902. a. „Täheuurija unenägu”, erinevalt teistest programmi naeltest, kuigivõrd esiletõstetud ning eeskavas püsis see vaid lühikest aega. *Voyage dans la lune* filmimine ja montaaž lõpetati küll juba juulis ja seda hakati levitama augustis. Film pälvis õige pea, vaatamata laadakinode omanike esialgsele tõrksusele, publiku vaimustuse ja kogus suust suhu leviva reklaami tõttu laialdast populaarsust. Seda näidati septembris mitu nädalat Pariisi mainekas *music-hall*'is Olympia ning samal ajal omandas Edisoni Londoni esindaja ühe eksemplari, mille massilisi koopiaid hakati kohe ka USA-s näitama. Méliès oli sunnitud USA-sse saatma oma venna Gastoni, et olukord kontrolli alla saada, kuna Star-Filmi toodangu levi Euroopas oli autoriõiguste tõttu paremini reguleeritud. Vt G. Sadoul, *Georges Méliès*. Paris: Seghers, 1961, lk 194; M. Malthête-Méliès, *Méliès l'enchanteur*. Paris: Hachette Littérature, 1973, lk 268–271.

21 Teataja 3. IX 1902, nr 220, kuulutus lk 4. Mélièsil ühtegi analoogse pealkirjaga filmi pole, kuid mitmete filmide temaatika oli seotud tema juhitud Robert-Houdini maagia teatriga, näiteks varajane *Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin*, 1896.

22 S.t Ameerika president William McKinley mõrvaja Leon Czolgosz, kes hukati 29. oktoobril 1901.

23 Vt nt M. Metsanurk, *Mälestused. Tee algul. Koolipoisist kirjanikuks*. Tartu: Ilmamaa, 2005, lk 359–360.

Projektori nimetus originaalbioskoop²⁴ võiks viidata rändkino seotusele Briti Warwicki kompaniiga (Warwick Trading Company). Warwicki kompanii üheks rajajaks (täpsemalt ümberkorraldajaks) ja juhiks oli Charles Urban kuni aastani 1903, mil ta rajas iseseisva Charles Urban Trading Company.²⁵ Mõlemad kompaniid said tuntuks Urbani eestvedamisel konstrueeritud kvaliteetsete bioskoopide tootmisega, mis olid olulisel kohal Euroopa filmilevis kümnekond aastat, Briti aladel isegi sel määral, et bioskoop muutus mõneks ajaks kino tähistavaks üldnimeks. Urbani juhtimisel keskendus Warwicki kompanii uudis- ja tõsielufilmide tootmisele, saates Lumière'ide eeskujul kaameramehi päevakajalisi sündmusi ja maailma vaatamisväärsusi filmima. Et aga oma kataloogi mitmekesistada ja kinodele täisteenust pakkuda, omandas kompanii leviõigused paljude oma aja silmapaistvate (ja populaarsete) mängufilmilavastajate toodangule, teiste hulgas Georges Mélièsi filmidele.²⁶ Viimasega oli koostöö lausa niivõrd tihe, et Urban tellis Edward VII kroonimise puhuks fiktiivse tõsielufilmi (*Le Sacre d'Edouard VII*, 1902),²⁷ mille Méliès lavastas oma Pariisi äärelinna Montreuil' studios, samuti nagu eespool mainitud Eesti publikuni jõudnud kliistrist valmistatud Martinique'i vulkaanipurske.²⁸ Inglise-Buuri sõjas oli Warwicki kompaniil neli operaatorit, neist ühe olulisemana Joseph Rosenthal. Kuigi sõjasündmusi käisid filmimas ka teised toonased Briti, Prantsuse, USA ja isegi Kanada kinematograafistid, on Warwicki filmid ühed tuntumad.²⁹ Samas Original-Bioskopi kuulutustes eraldi mainitud buuri kindralite külaskäik Berliini on ilmselt Saksa toodang.³⁰

1896. aastal vendade Pathéde rajatud Pathé-Frères kuulus koos vendade Lumière'ide ettevõttega, Mélièsi Star-Filmi ja Gaumont'iga Prantsuse sajandivahetuse mõjukamate filmitootjate hulka. Oma konkurentidest eristas neid sajandi esimesel kümnendil küllaltki ekspansionistlik ja agressiivne lähenemine filmide tootmisele ja levitamisele. Eestisse võisid nende filmid jõuda nii Saksa- kui ka Venemaa kaudu. Pathé määras Berliini oma esindaja juba firma asutamisaastal ning avas seal Saksamaa peakontori 1904. aastal.³¹ Venemaast kui potentsiaalsest turust tundus Pathé samuti üsna varakult huvitatud olevat. 1900. aastast alates olid Pathé esindajad Moskvas, kes müüsid firma filmitarbeid ning tõenäoliselt ka filme. 1902. aastal laiendas Pathé juba tõsisemalt oma tegevust Tsaari-Venemaale, kui Pathé operaator M. Legrand president Émile Loubet' viisi jäädvustas ning õige pea selle järel teised operaatorid Venemaal filmimisretkedele

24 Saksamaal oli tuntud ka vendade Skladanowskyte bioskoop, millega reisisi 1896 Saksamaal, Hollandis ja Skandinaavias, ent tegemist oli tehniliselt ebaõnnestunud leiutisega, mida 1902. aastal enam ei kasutatud. Samuti muudab aasta ja programm ebatõenäoliseks seotuse Jules Greenbaumi firmaga Deutsche Bioscope.

25 Vt ka L. McKernan, A View of Life, <http://www.charlesurban.com/bioscope.htm> (vaadatud 10. X 2011);

L. McKernan, Urban, Charles. – Encyclopedia of Early Cinema. Ed. R. Abel. London, New York: Routledge, 2005, lk 651; L. McKernan, Charles Urban Trading Company, samas, lk 109–110.

26 L. McKernan, Putting the World Before You: The Charles Urban Story. – Young and Innocent? The Cinema in Britain, 1896–1930. Ed. A. Higson. Exeter: University of Exeter Press, 2002, lk 68.

27 J. Malthête, L. Mannoni, L'oeuvre de Georges Méliès. Paris: Ed. de La Martinière, La Cinémathèque française, 2008, lk 142; R. Abel, The Ciné Goes to Town: French Cinema, 1896–1914. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1998, lk 93.

28 M. Malthête-Méliès, Méliès l'enchanteur, lk 271.

29 L. McKernan, Warwick Trading Company. – Encyclopedia of Early Cinema, lk 685; L. McKernan, Introduction. – The Boer War (1899–1902): Films in BFI Collections, National Film and Television Archive. London: NFTVA Cataloguing Department, 1997, lk 2; E. Grottle Strebel, Imperialist Iconography of Anglo-Boer War Film Footage. – Film before Griffith. Ed. J. L. Fell. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1983.

30 Teataja 2. XI 1902, nr 270, kuulutus lk 4.

31 F. Kessler, S. Lenk, The French Connection: Franco-German Film Relations Before World War I. – A Second Life: German Cinema's First Decades. Ed. T. Elsaesser. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996, lk 65.

saadeti.³² Kümnendi lõpus oli firma Venemaal juba tugevalt kanda kinnitanud, tuues ekraanile kohalikule ajaloole ja kultuurivaramule toetuvaid linataseid.

Niisiis võib vähemalt rändkino Original-Bioskop eeskava omas ajas lugeda täiesti korralikuks ja kaasaegseks. Näidati ka koloreeritud filme ja ajaline nihe valmimisega oli paiguti vaid kuu (nt buuri kindralite oktoobris toimunud Berliini-reisi näidati novembris 1902 ja Czolgoszi hukkamist detsembris 1901). See omakorda kinnitab, et kino pidi olema küllaltki vahetus läbikäimises Lääne-Euroopa filmitootjate edasimüüjatega. Rändkino tegevuse ja filmide üle lehtedes väga pikalt ei arutatud, kuid vastavad lühiteated olid nii Eestis kui ka Soomes igati positiivsed.³³

Kuni 1905. aastani ilmunud kirjutistes tulevad eeskätt esile kino kolm funktsiooni. Kõigepealt kui tehniline leiutus, mille printsiipidega inimesed võiksid tutvuda (seda soovitab isegi kino suhtes järgnevatel aastatel vägagi reserveeritud hoiaku võtnud „Postimees”³⁴) ning mida võiks isegi teaduse valda arvata³⁵. Järgmise funktsioonina tuuakse esile võimalus tutvuda nähtustega, mis muidu jääksid inimestele kättesaamatuks (kauged maad ja ajaloolised sündmused), seega filmide kommunikatiivne ja hariv funktsioon. See on omakorda seotud dokumenteeriva funktsiooniga, mida aga toonased lühiteated veel ei maininud. Kolmandaks muutus nende kõrval järjest olulisemaks film kui ajaviite- ja lõbustusvahend. Üldine suhtumine oli pigem heasoovlik ja uudistav.

Kriitilisemad toonid ilmnesid umbes aastatel 1908–1909, mil hakati tähelepanu pöörama filmide tühisele ja moraalitule sisule³⁶ ning analüüsima nende mõju ühele innukamale kinopubliku osale – lastele. Tõenäoliselt oli suur osa Eestis ringelnud filmidest tõepoolest teisejärgulised, s.t odavama kategooria toodang, nagu on väitnud Ivar Kosenkranius.³⁷ Samas jõudis siia ka täiesti arvestatavaid filme ja seega on ilmselt tõelähedasem oletus, et erinevalt Pariisist või ka Venemaast näidati lihtsalt kõike, mis kätte juhtus, ja puudus vaatajaskonna ning filmitoodangu diferentseerimine.

Peamisteks etteheideteks olid filmide tühine sisu, erootiliste filmide näitamine, laste lubamine amoraalsete filmide seanssidele (nt „Kuidas ämm taltsaks tehti”); sellele lisandus jõukama kodanluse kriitika, kes ainult oma mõnu ja kõhtu teenivat ning keda kohtab küll kinos, aga mitte näiteks teatris.³⁸ Kino ja teatri vastandamine, s.t tühe asetamine tühja ajaviite ning teise kunsti poolele, ning esimese halb mõju lastele muutusidki järgnevatel aastatel kõige olulisemaks arutlusaineks.³⁹ Väga sageli oli krii-

32 N. Zorkaia, *Le temps des frères Pathé à Moscou*. – Pathé, premier empire du cinéma. Ed. J. Kermabon. Paris: Centre Georges Pompidou, 1994, lk 104.

33 Teadus. Kunst. Seltsielu. – Eesti Postimees 22. V 1902, nr 21, lk 268; Tallinna uudised. – Teataja 18. IX 1902, nr 233, lk 3; Pikku uutisia. Bioskoopikuvia... – Päivälehti 31. XII 1901, nr 175, lk 3; Alkuperäinen bioskoopipi... – Päivälehti 8. I 1902, nr 5, lk 2; Bioskoppi-kuvia... – Oulun Ilmoituslehti 18. IV 1902, nr 45, lk 3.

34 Nt Kohalikud sõnumid. – Postimees 30. X 1896, nr 237, lk 3; Kohalikud sõnumid. – Postimees 6. IX 1897, nr 199, lk 3; Kohalikud sõnumid. – Postimees 27. IX 1897, nr 217, lk 3.

35 Nt Meie ajalugu. Pärnu. – Linda 18. VII 1900, nr 29, lk 478; Teadus. Kunst. Seltsielu. – Eesti Postimees 22. V 1902, nr 21, lk 268.

36 Esimesed nurinad filmide kerglase sisu kohta ilmusid küll juba varem, nt: -aa-, Kohalikud sõnumid. – Postimees 15. IX 1899, nr 204, lk 3.

37 I. Kosenkranius, *Eesti kino minevikuradadelt*, lk 11.

38 Juala Jaan, *Päevakaja*. – Kaja 10. II 1909, nr 12, lk 3; -ts., *Lapsed naeravad*. – Päevaleht 10. X 1909, nr 232, lk 6.

39 -uu., *Midagi „rahva” lõbustustest*. – Postimees 5. VIII 1909, nr 174, lk 3; V. Rätsepp, *Kinematografi mõjust*. – Nooresoleht 1910, nr 5, lk 80; N. Soborjanin, *Mõtted*. – Postimees 24. V 1910, nr 114, lk 2.

tika jäljetonlikus või isegi jantlikus vormis ning kino ainsa voorusena lihtrahva jaoks nähti kõrtsile alternatiivi pakkumist.⁴⁰

1910. aastal ilmusid juba ka täiesti eitavad kirjutised, näiteks „Ärge laske oma lapsi kinematografiteatrisse!”⁴¹ Artikkel pidas filmi kahjulikuks eeskätt füsioloogilistel ja mitte niivõrd kasvatuselisel põhjustel, leides, et see väsitab silmi ja ühtlasi kogu organismi ning et liiga kiire muljete vaheldumine tingib tähelepanematust ja pealiskaudsust. Ka hariv mõju, mida kriitikud üldiselt siiski tunnustavad, olla kirjutaja arvates ekslik.⁴² Teisalt ilmus samal aastal ka päris põhjalikke filmi tehnilist poolt tutvustavaid kirjutisi, nt „Kinematografia saladustest”,⁴³ mis pealkirja küll mainimata analüüsis filmi „Princess Nicotine” (1909, rež J. Stuart Blackton) pildiefekte ning tunnustas kino kui fantaasialugude esitamise vahendit.

Nii võib öelda, et just moraalsed probleemid olid need, mis põhjustasid varasemate aastatega võrreldes märgatavalt elavama arutelu. Kriitilist diskursust vedas „Postimees” ning küllap võib Jaan Tõnissoni ringkonna üldiste aatelite põhimõtete kõrval aimata ka muret Vanemuise teatri võimalike tuluallikate kahanemise pärast.⁴⁴

Kõige olulisemad filmidiskussioonid ilmusid aastal 1912 ning esile tõuseb päris lai arvamuste spekter. Küsimuse all on kino funktsioonid, võimalused ja muidugi ka selle negatiivsed küljed, kuid mitte enam varasemas jäljetonlik-lahmivas laadis. Kaks kõige põhjalikumaid ja huvipakkuvamaid kirjutisi ilmusid pseudonüümide P. O. Rolf ja S. Culex all.⁴⁵ Mõlemad on trükitud ajalehes „Tallinna Teataja”, mis oligi enne Esimest maailmasõda tõsisemate filmiarutelude foorumiks ning erines oma hoiakult märgatavalt „Postimehest”.⁴⁶ Ilmunud artiklite üldtonaalsus ei ole küll mitte otsesõnu kino kiitev, kuid vähemalt püütakse seda analüüsida ja mõista. Teisisõnu, ollakse teadlik sellest, et kino on kaasaja linnakultuuri paratamatu osa, ning püütakse lugejale teada anda ka muu maailma arengutest.

P. O. Rolf kutsus oma kaheosalises artiklis⁴⁷ üles diskussioonile filmi üle, esindades ise ilmselgelt kriitilist poolt. Oma kirjutises tõi ta ühtlasi ära hulga väärtuslikku informatsiooni, fakte ja majanduslikke näitajaid eri maade kinotegevuse kohta, mainides sealhulgas mitmeid tuntud linatseoseid. Rolfi kriitika lähtus kahest vaatepunktist.

40 Papa-Goi, Kinematografide ajajärk. (Väikene vestand.) – Postimees 13. III 1910, nr 59, lk 7; K., „Pahast saab mõnikord piip”. – Postimees 8. XII 1910, nr 280, lk 5. Sellel teemal ilmus siiski ka asjalikumaid arutelusid: V. S., Kaks kasulikku kultuuraasutust. Soovitus. – Postimees 17. II 1911, nr 39, lk 3.

41 Ärge laske oma lapsi kinematografiteatrisse! – Virulane 14. X 1910, nr 234, lk 1; mõnevõrra hiljem ka: Missugust seisukohta peame kinematografis käimise kohta võtma? – Postimees 24. II 1911, nr 45, lk 2.

42 Artikkel refereeris ilmselt Vene ajakirjanduses ilmunud samateemalisi kirjutisi, mis ründasid kino, toetudes silmaarstide jt arvamustele, vt Y. Tsvivan, Early Cinema in Russia and Its Cultural Reception. London, New York: Routledge, 1994, lk 32.

43 Kinematografia saladustest. – Päevaleht 15. II 1910, nr 37, lk 2; 16. II, nr 38, lk 2.

44 Nt „Kui inimeste kulturanõuete kasvamine pärast vähemalt 1/10 kõigist käikudest, mis mullu elektriteatrisse tehtud, rahvateatrisse oleks juhitud – kas ei oleks rahvateatri toetamise asjus õige palju kätte saadud?” (Ag., Elektri-teatris käijate arv. – Postimees 13. I 1912, nr 10, lk 3.)

45 Emb-kumb neist võiks olla sel ajal „Tallinna Teatajas” töötanud Paul Olak, laia silmaringiga kirjutaja, hilisem dramaturg ja teatridirektor. Pseudonüümide ja initsiaalide kasutamine oli Eesti toonases ajakirjanduses pigem reegel kui erand ja ühel reaalsel isikul võis neid olla mitmeid. Initsiaalide ja kirjutise üldise hoiaku põhjal on tõenäolisem siiski esimene variant – P. O. Rolf. Olak kasutas sel ajal initsiaale P. O. üpris sageli. Vt nt ka M. Metsanurk, Mälestused, lk 493–548.

46 Vt nt Kinematografid. – Tallinna Teataja 12. VIII 1911, nr 181, lk 3; J. M[ändmets], Kinematograf. – Tallinna Teataja 21. I 1912, nr 17, lk 2; Kino ja teater. – Tallinna Teataja 19. III 1912, nr 65, lk 2. Sekundeerib ka „Päevaleht”: Wn., Kinematograf ja rahvaharidus. – Päevaleht 5. VIII 1911, nr 175, lk 1; H. R[audsepp], Kinematografi-küsimus seltsides. – Päevaleht 1. II 1912, nr 26, lk 1; -a., Kinematograf. – Päevaleht 20. XI 1912, nr 268, lk 1.

47 P. O. Rolf, Kinematograf. – Tallinna Teataja eralisa 28. IV 1912, nr 97, lk 5 [I]; 2. V, nr 100, lk 2 [II].

Eeskätt nägi ta negatiivsena kino kommertshuvidest lähtuvat eeskava, „turu nõudmisele” allumist, mis rikkuvat rahva maitset. Kuid kui paljud teised kirjutajad möönavad kriitikalte vaatamata filmide suurt hariduslikku potentsiaali, siis Rolf seda seisukohta ei toeta, sest kino ise on selle võimaluse – pakkuda õpetlikke ja harivaid pilte – mine-tanud. Samas ei ole see pelgalt meediumi „süü”, sest ka trükikunst võimaldab sopakir-jandust ja tagatrepiromaane.⁴⁸

Autor toob päris hästi esile tummfilmi ühe olulise karakteristiku, orienteerumise sündmustikule ja tempole: „Viimasel ajal on juba kirjanikkagi tõusnud, kes ainult ki-nematografi jaoks loovad. Nende toodetes ei ole – ega või ka olla – muud, kui tegevus, tegevus ja tegevus. Tükk peab niiviisi kokku seatud olema, et vaataja tast ilma mingi pikema seletuseta, ainult silmaga nähes, aru saaks.”⁴⁹

P. O. Rolfi peamise kriitika all ongi kinodraama, milles ta eristab kahte võimalust:

- 1) puhtalt kinematograafilised, s.o otse kino jaoks loodud filmid, ning
- 2) näitelava jaoks loodud ja kino jaoks ümber töötatud filmid.

Mõlemast liigist olla enamik kõlbmatud. Paremaks loeb ta küll kirjanduse ja näite-kunsti ekraniseeringuid, sest need annavad vähese haridusega publikule vähemalt aimu suurtest teostest, kuid sõna puudumine filmis olla algteose suhtes ikkagi too-res vägivald ja Prokrustese sängi aheldamine. Samas ei ole kino leviku piiramiseks mingeid abinõusid ja seega tuleb vähemalt probleemi üle arutada, sest „vaikimine oleks – vale”.⁵⁰

P. O. Rolfile vastas mõned kuud hiljem S. Culex, ning tema läbi kaheksa ajalehe-numbri ilmunud artiklit võib kindlasti lugeda kõige küpsemaks Esimese maailmasõja eelseks filmialaseks kirjutiseks.⁵¹

Ka Culex möönab, et kino ei saa enam kuidagi ignoreerida, ja viitab Saksamaal toi-muvatele eriti elavatele aruteludele. „Ainult meil, kus tõuline tuimus ja loidus elava-mat ja nobedamat nii ideelist kui praktilalist liikumist halvab, vaigitakse jõuetult ja ignoreeritakse rumalalt.”⁵² Siiski peab ta Rolfi seisukohti ühekiõlgelt vaenulikeks.

Culexi meelest võib kino „...kolmest seisukohast vaadelda:

1. kui mineviku alalhoidmise abinõu;
2. kui uue kunstiharu võimalust;
3. kui vahendit lühikese aja jooksul kaaskodanikkude taskudest suuri summasid hõbedat välja meelitada.”⁵³

Neist tähelepanu vääriv ongi teine punkt, sest sellest aspektist pole filmi üle seni Eesti ajakirjanduses keegi arutanud. Ka filmi toetavad autorid on siiani rõhutanud kolme momenti: film kui hariv, meelt lahutav ja harvemini kui sündmusi jäädvustav vahend.

48 P. O. Rolf, Kinematograf [II].

49 P. O. Rolf, Kinematograf [I].

50 P. O. Rolf, Kinematograf [II].

51 S. Culex, Veel kord kinematografist. – Tallinna Teataja 20. VIII 1912, nr 187, lk 2 [I]; 22. VIII, nr 189, lk 2 [II]; 23. VIII, nr 190, lk 2 [III]; 25. VIII, nr 192, lk 2 [IV]; 30. VIII, nr 196, lk 2 [V]; 31. VIII, nr 197, lk 2 [VI]; viimased kaks osa ilmusvad pealkirja all „Veel kinematografist” – 6. IX, nr 202, lk 2 [VII]; 7. IX, nr 203, lk 2 [VIII].

52 S. Culex, Veel kord kinematografist [I].

53 S. Culex, Veel kord kinematografist [I].

Esimese võimaluse juures toob Culex kõigepealt esile riikliku ja kultuurilise tähtsuse, kuid lõpuks leiab, et tulevikus võib film teenida ka lihtsalt eraeluliste sündmuste jäädvustamise rolli.

„Hoopis teistsugusem ja keerulisem on küsimus, ... kas kinematografiga võib tõiseid kunstitöid luua?“⁵⁴ Selle ümber, leiab autor, käibki kõige põhimõttelisem vaidlus ning tähelepanu väärivad ka selle peatüki alapealkirjas rõhutatud kaks vaatepunkti: kino puudus ja eelis elava teatri ees. Tema enda vastus on jaatav, kuid kirjutaja möönab samas, et esmalt tuleks ära määrata, mida üldse kunsti all mõista. Culex tunnistab, et ta on ise nii mõnestki filmist saanud esteetilist mõnu, mainib eeskätt visuaalset naudingut (näod, maastikud) ja tõmbab võrdlusi tantsukunstiga.

Edasi võtab Culex vaatluse alla narratiivse aspekti: on leitud, et kinos nähtud draamal ei saa olla sama väärtus mis teatris, sest puudub sõna. Autor on nõus, et teatri suhtes ongi kinodraama alamal seisev kunst (nagu puulõige maali suhtes). „Kuid see on siiski kunst omast kohast. Ja pealegi võib osav kunstnik niisugusid draamasid kokku seada, kus sõnade äraolek nii tunduv ei ole, vaid kus huvitus ja ilu juba üksi silmale nähtavates ilmuvustes pesitseb. Ja kunst on oma võimetes ja abinõudes piiratud ja peab katsuma just selle läbi mõjuda, mis tema tugev külg on.“⁵⁵ Seega on kinol ohtralt selliseid visuaalseid võimalusi, mis teatril puuduvad, eeskätt kõikvõimalike fantastiliste lugude esitamisel või loodusliku ja realistliku tegevuskeskkonna loomisel. Kino peamiseks eeliseks on ehtsus ja loomulikkus. Lõpuks viitab Culex autoriteetidele, kellele ta võib-olla oma kirjutises ka toetub (Victor Auburtin, Bjørn Bjørnson, Alfred Gold, Stefan Zweig jt).⁵⁶

Siiski leiab Culex, et kino kunstiväärtus on pigem võimalus kui tegelikkus ning rõhuv osa kaasaegseid kinodraamasid on kehv ajaviide. Probleem pole ainestikus, vaid selles, „kuidas seda ainet on käsitletud, missuguse maitsega, missuguse peensusega, missuguse intelligentsuse ja osavusega“. Niisiis on esiplaanil võte, vorm, tehnika ja mitte sisu.⁵⁷

Culex on nõus Rolfi kaksikjaotusega, kuid leiab, et mitte tuntud näidendite ja kirjandusteoste ekraniseeringud, vaid just algupäraseid, otse kino jaoks loodud teosed saavad tuua esile selle väärtusi. „Ma olen kindel selles, et tulevikus nii kaugele jõutakse.“⁵⁸

Ka Culex võtab seisukoha kahe põhilisema diskussiooniteema – filmide mõju noorsoole ning kino ja teatri suhte – kohta. Esimese puhul leiab ta, et seiklus- ja detektiivfilmid tulevad noortele pigem kasuks, kanaliseerides ohutult nende ülekeevaid tundeid ja fantaasiat.⁵⁹ Teatri ja kino suhe pole ent niisama lihtsalt lahendatav. Kino tõmbab tõepoolest endale teatri vaatajaskonna, pakkudes odavamalt ja mõnusamat ajaviidet. Samas on teater ka ise süüdi, sest ei püüdle selge ja kunstiväärtusliku eripära suunas, vaid kaldub pakkuma samasugust jantlikku ja kergesisulist vaatamängu, kus

54 S. Culex, Veel kord kinematografist [III].

55 S. Culex, Veel kord kinematografist [III].

56 S. Culex, Veel kord kinematografist [III].

57 S. Culex, Veel kord kinematografist [IV].

58 S. Culex, Veel kord kinematografist [IV].

59 S. Culex, Veel kord kinematografist [IV].

pearõhk ei ole enam sõnal.⁶⁰ Ainsaks lahenduseks oleks kummagi valdkonna eripära väljaarendamine, millest võidaksid lõpuks mõlemad. „Ma olen kindel, et tulevikus nagu teatrilgi nii ka kinematografil oma kunstikirjandus saab olema, mida ainult eliit maitseb ja millest labane enamus lõbu ei leia...”⁶¹

Viimased osad on pühendatud tärgavale kinotööstusele ning siin toob Culex esile probleemi, mis hõõgus Eestis vaikselt siis ja mis veelgi teravamalt tõuseb esile kümnekond aastat hiljem. Kinotööstus on edukas, aga paraku pumpab see kodumaist raha võõrastesse kättesse, selle asemel et toetada kohalikku ja rahvuslikku kultuuri: nii teatrit, muuseumi kui ka virelevaid kunstnikke ja kirjanikke. Autor usub lahenduse olevat võimaliku, kuid väljapakutud teed on ebamäärased. Eeskätt peaks sekkuma ühiskond ise, ehk varjatult on siin esitatud üleskutse luua oma kodumaine filmitootmine ja -levi ning arendada dotatsioonivõimalusi.⁶²

Paratamatult kerkib S. Culexi kirjutise puhul üles autorsuse küsimus. Ühtegi teist sama põhjalikku ja süvitsi minevat käsitlust ei ilmunud Eestis ei enne ega pärast Esimest maailmasõda. Sellele ei järgnenud ka mingit vastukaja, kohalik filmidiskursus jätkas samade teemadega, samade stampide ja vaimutseva pilaga nagu enne kirjutise ilmumist.⁶³ Muidugi võis tegu olla tõlkemugandusega, aga ka sel juhul oli teema valik ja hoiak Eesti kontekstis erakordne.⁶⁴ On ilmne, et päris tühjalt kohalt need mõtted ei pärine, ning autor või vahendaja pidi toetuma mujal ilmunud tekstidele, kuid väga suure tõenäosusega ka teistsugusele kultuurikogemusele.

Ent ükskõik kui originaalne või laenatud artikli teemaarendus ka oli, jäi see paraku ainsaks eredamaks sähvatuses ning ülejäänute jaoks oli kino ainus mõeldav kasu selle hariduslik potentsiaal. Ühe uue nüansi lisas küll veel töölisajalehes „Kiir” ilmunud artikkel: filmide ideoloogiline väärtus ehk võimalus kasutada neid tõhusa propagandavahendina.⁶⁵

60 S. Culex, Veel kord kinematografist [V]. Seejuures tõmbab autor paralleele ka Estonia eeskavaga.

61 S. Culex, Veel kord kinematografist [VI].

62 S. Culex, Veel kinematografist [VIII].

63 Enamik põhjalikumaid artikleid jätkavad kino ja teatri vahekorra klaarimist, nt: Georg Nagel [E. Hubel], Ääremärkused. – Tallinna Teataja 8. VI 1913, nr 127, lk 2; K. K-ar., Vaeste inimeste teater. – Tallinna Teataja 20. I 1914, nr 15, lk 4; Usus teatri vaenlane – kinetofon. – Tallinna Teataja 14. IV 1914, nr 82, lk 1; Kino-kultuur. Max Nordau järele. – Tartu Päevaleht. Meie Aastasada 14. V 1914, nr 120, lk 1. Eitavamad hoiakud esindavad: Hoiu Ronk [K. A. Hindrey], Kirjad Tartust. – Postimees 20. IV 1913, nr 89, lk 1; Kinematografi kriisis Berlinis. – Postimees 6. V 1913, nr 102, lk 2.

64 Kirjutises antakse lisaks saksa autorite mainimisele ka üks täielikum viide raamatule: E. Самуйленко, Кинематограф и его просветительная роль. Санкт-Петербург: Слово, 1912. Vähemalt tänapäeval on selle eksemplar Rahvusraamatukogus olemas.

Väga raske on leida S. Culexi (*culex* – ld 'säask, kihulane', pistesääsklaste perekond) kindlamat seost ühegi teadaoleva Eesti literaadi või ajakirjanikuga. „Tallinna Teatajas” töötas sel ajal veel Eduard Hubel, aga tema mõnevõrra hilisem kino käsitlenud artikkel on märgatavalt lihtsakoelisem ja negatiivsema suhtumisega (Georg Nagel [E. Hubel], Ääremärkused). Sama võib öelda ka teiste oma nime või kindla pseudonüümi all kino teemal sõna võtnud autorite kohta. Augustis 1912 kutsus peatoimetaja Konstantin Päts ajalehe juurde tööle äsja Peterburi ülikooli lõpetanud Eduard Laamani, kuid võrdlus tema teiste samaaegsete tekstidega ei anna seostamiseks otsest alust. Samuti „Tallinna Teatajas” töötanud Aleksander Veiler kasutas varjunime A. Lex, ent tema temaatika ja kirjutamislaad oli täiesti teine. Huvipakkuva nüansina on nii Rolfi kui Culexi autorinimed otse artikli pealkirja all, mitte teksti lõpus, nagu oli üldkehtiv tava nii „Tallinna Teatajas” kui ka teistes selleaegsetes lehtedes.

65 „See näidend laste vabrikutööst näitab, missugune tähtsus kinematograhvil oleks, kui teda sihilikult ära tarvita-taks. Niisuguse ettekande vaatamine mõjub tingimata paremine kui mitu kümend kirjutust, kus meieaja vabrikutöö metsikusest piltisid maalitakse.” (It., Kinematograhvivid... – Kiir 25. IV 1913, nr 46.)

3. Filmiretseptioon ja Eesti

Viimastel aastakümnetel on varane, s.t Esimese maailmasõja eelne kino muutunud üha populaarsemaks uurimisobjektiks: just siis tehti mitmed põhimõttelised valikud, mis määrasid kino hilisema arengu. Samuti on ilmunud mitmeid süvitsiminevaid käsitlusi toonase filmiretseptiooni kohta. On aga oluline, ja seda möönavad ka filmiretseptiooni uurijad ise, et need võivad ajastust tervikuna jätta mõnevõrra kallutatud mulje.⁶⁶ Keskendutakse ju ikkagi uudseid ideid väljendanud kirjutistele ja mõtteavaldustele, mida sageli avaldati kultuurikeskustes ja spetsiaalsetes väljaannetes ning mis ei peegeldanud tavapubliku, isegi selle keskmiselt harituma osa arusaamu. Just need aga väljenduvad väga eredalt Eesti filmiretseptioonis. Pole mingit kinnitust, et Eestisse oleks jõudnud järjepidevalt mõni toleaeagne filmiajakiri. Seega on tõenäoline, et ideed levisid pigem suuremate lehtede ja ajakirjade kui nišiväljaannete kaudu.

Aastad 1911–1912 olid kogu Euroopa filmiretseptioonis ääretult intensiivsed ja omamoodi murrangulised. Samalaadsed probleemid, diskussioonid ja vastandused arenesid kõikides olulisemates filmikeskustes, nii et otsestest laenudest on raske rääkida.

Prantsusmaal ilmus 1912. aastal tosinkond kinole pühendatud ajakirja. Nende hulka kuuluvad nii kitsalt filmitööstuse siseringile mõeldud väljaanded, piiratud huvigrupi vaateid kajastavad ajakirjad (katoliiklik „Le Fascinateur”) kui ka laiale lugejaskonnale suunatud perioodika. Avalik suhtlusplatvorm, millele toetus filmialane diskussioon, oli peagu täielikult Pariisi-keskne.⁶⁷

Paljud väljaanded olid seotud ühe või teise Prantsuse filmistuudioga. Esimene erialajakiri, „Phono-Ciné-Gazette”, hakkas ilmuma 1905. aastal. Selle peatoimetajaks oli Pathé asutaja Charles Pathé lähedane kaastööline ja Omnia-Pathé kino direktor Edmond Benoît-Lévy. Ajakirja sünni langes samale ajale, mil Prantsuse mängufilmitööstus ja alaliste, just selleks otstarbeks mõeldud kinode ehitamine hakkas jõudu koguma. Mõjukamaid varajasi erialajakirju oli 1908. aastal (aasta enne „Phono-Ciné-Gazette”) hingusele minekut) Georges Dureau asutatud ja kino eri aspekte ühendada püüdev „Ciné-Journal”.⁶⁸ Ajakiri kajastas filmi ja fotograafia tehnilisi arenguid, avaldas juriidilisi ning kinopoliitilisi artikleid, ülevaateid uutest filmidest ja programmidest.

Selle lehekülgedelt võib ka leida nende aastate ühed huvipakkuvad mõtteavaldused filmi kohta. Kaks kõige märkimisväärsemat teksti on kirjutatud 1912. aastal. Esimese, „Mis on kinematograaf?” autor on just äsja filme lavastama hakanud režissöör Abel Gance.⁶⁹ Lühike manifestilaadne tekst on toetav mõttearendus itaallase Ricciotto Canudo üleskutsele kuulutada kinematograaf, s.t filmikunst, kuuendaks kunstiks. Gance, nagu ka Canudo oma tuntud 1911. aasta artiklis „Kuuenda kunsti sünni”,⁷⁰ käsitleb filmikunsti ülimumlikuna teatri ja romaani kõrval. Film on mõlema

66 Nt Y. Tsvivan, *Early Cinema in Russia and Its Cultural Reception*, lk xviii, 1.

67 E. Toulet, *Aux sources de l'histoire du cinéma... Naissance d'une presse sous influence. – Restaurations et tirages de la Cinémathèque française*. Paris: Cinémathèque française, 1989, lk 25.

68 G. Dureau, *Deux mots au lecteur. – Ciné-Journal: organe hebdomadaire de l'industrie cinématographique* 15. VIII 1908, no. 1, lk 1–2.

69 A. Gance, *Qu'est-ce que le cinématographe? Un sixième art. – Ciné-Journal: organe hebdomadaire de l'industrie cinématographique* 9. III 1912, no. 185, lk 10.

70 R. Canudo, *La naissance d'un sixième art. Essai sur le cinématographe. – R. Canudo, L'usine aux images*. Ed. J.-P. Morel. Paris: Séguier, Arte, 1995, lk 32–40. (Algselt ilmunud: *Les entretiens idéalistes* 25. X 1911, no. 61, lk 169–179.)

autori arvates võimeline lõhkuma nii teatri ajalis-ruumilised kammitsad kui ka kasutama uut ja mitmetahulisemat keelt.⁷¹ Kui Gance on filmi kui kunsti võimalikkuse suhtes juba jaataval seisukohal, siis Canudo leiab pool aastat varem vastusena oma retooilisele küsimusele, kas film kuulub kunstivalda, et „too pole veel kunst”.⁷²

Teise, läbi viie ajakirjanumbri ulatunud artikli „Kinematograafia” kirjutas Yhcam, kelle tõelist identiteeti pole siimaani tuvastatud. Samuti nagu Canudo, Gance ja teised prantsuse kaasaegsed filmi kui loovusvõimelise vahendi arutusel osalenud mõtlejad-kirjutajad, püüab Yhcam heita valgust filmi algupärastele iseväärtuslikele omadustele. Filmi suhe teatriga on seejuures üks läbivaid teemasid ning autor kirjutab selle kommentaariks: „Kinematograafiline etendus pole teatri pelk imitatsioon, see on omaette etendus, mis kuulub uue ja väga reaalse KUNSTI valda, erilise kunsti, mis peab iseendaks jääma, oma autorite ja omaenda näitlejatega.”⁷³

1913. aastaks hakkasid kino võtma tõsisemalt ka päevalehed. Enne Esimest maailmasõda olid peagu kõik kultuuriliste huvidega, kuigi erineva poliitilise suunitlusega väljaanded sunnitud lisama oma repertuaari artikleid uuest valdkonnast.

Siinseid traditsioonilisi kultuurikontakte arvestades ning S. Culexi kirjutise enda põhjal tulevad aga otseste eeskujudena kõige tõenäolisemalt arvesse saksa ja vene allikad. Nii nagu Prantsusmaal, ilmus ka Saksa- ja Venemaal selleks ajaks juba terve rida erialaseid väljaandeid. Saksa esimene, aastaid mõjukana püsinud filmiajakiri „Der Kinematograph” alustas ilmumist jaanuaris 1907 Düsseldorfs⁷⁴ ning püstitas juba avanumbris küsimusi ka filmide kunstilise aspekti kohta. Sellele järgnes ridamisi teisi, nii et 1913. aastal anti välja 12 filmiajakirja.⁷⁵ Neist paljud olid muidugi lühiajalised, kuid võrreldes Prantsusmaaga iseloomustab kinoperioodikat laiem geograafiline areaal. Ka Vene filmiajakirjandus sai alguse 1907. aastal (esimene on „Сине-фоно”, mis ilmus kuni aastani 1918, peatoimetaja Samuil Lurje), seega sünkroonselt omamaise filmitoodangu tekkega. Aastaks 1913 on erinevaid ajakirju üle viie. Nagu mujalgi, olid siinised kinoajakirjad stuudiote häälekandjad, sisaldades palju reklaami ja filmitutvustusi. Vene väljaanded jälgisid küllaltki teraselt ka mujal toimuvat.⁷⁶

1911–1913 Saksamaal ja Venemaal peetud diskussioonid hargnevad üsna sarnaste teemade ümber: kino ja teatri suhe, kino võimalik kunstiväärtus, hariduslik potentsiaal, filmide mõju, visuaalne külg ja vormilised eripärad. Teatri ja filmi spetsiifika

71 A. Gance, Qu'est-ce que le cinématographe?

72 R. Canudo, La naissance d'un sixième art.

73 Yhcam, La Cinématographie. – Ciné-Journal: organe hebdomadaire de l'industrie cinématographique 20. IV 1912, no. 191, lk 36–37; 27. IV, no. 192, lk 25, 27, 29, 31, 33; 4. V, no. 193, lk 16–17; 11. V, no. 194, lk 9, 11, 14–16; 18. V, no. 195, lk 19, 21, 23–24.

74 Ilmub aastani 1935, peatoimetaja Emil Perlmann.

75 S. Hake, The Cinema's Third Machine: Writing on Film in Germany, 1907–1933. Lincoln: University of Nebraska Press, 1993, lk 6–11; H. H. Diederichs, Frühgeschichte deutscher Filmtheorie. Ihre Entstehung und Entwicklung bis zum Ersten Weltkrieg. Habilitationsschrift im Fach Soziologie am Fachbereich Gesellschaftswissenschaften. Frankfurt am Main: J. W. Goethe-Universität, 1996; Publikation im Internet 2001, <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/4924> (vaadatud 10. X 2011), lk 18–24.

76 Nt Y. Tsivian, Early Cinema in Russia and Its Cultural Reception, lk 16–46.

kõrvutused võimaldasid filmi eripära (enese)analüüsi ja arendamist, kuid ühtlasi tuleb esile ka teatriringkondade mure kino majandusliku surve pärast. Teisalt aga toimub just sel ajal ka vastupidine protsess: kino ja teatri erinevate vormide lähenemine.⁷⁷

Kino ja teatri suhteid puudutati juba ajakirja „Сине-фоно” kolmandas numbris.⁷⁸ Olulisemad tekstid ilmusid aastail 1912–1913: Leonid Andrejevi teatrikirjad⁷⁹ ning pikem pseudonüümne kirjutis läbi „Сине-фоно” kuue numbriga⁸⁰. Viimasel on sisulisi kokkupuuteid meie Culexiga, näiteks tähelepanu filmi vormilistele võtetele, kuid ajaliselt ilmus suur osa sellest tekstist hiljem. Ja nii võiski Vladimir Majakovski 1913. aastal võidukalt kuulutada, et kino on hävitanud vana teatri, rajades sellega eeldused teatri uuestisünniks.⁸¹

Venemaa filmireseptisiooni eripäraks oli mure filmilevi võõramaisuse pärast ning soov välja arendada oma, venepärane filmitoodang.⁸² Niisiis paigutub ka Culexi ja teistes siinsetes kirjutistes väljendatud mure võõramaiste kinoäride nuumamise pärast kohaliku, s.t rahvuslikuna tajutud teatri arvel mõnevõrra avaramasse kaasaegeesse konteksti.

Saksa osutused on S. Culexi tekstis eksplitsiitsemad, kuigi need teadmised võisid jõuda kirjutajani ka vene keele vahendusel. Kolmandas osas mainitud Saksamaal tehtavad publiku-uuringud (ankeedid ja järeldused) võiksid viidata aastatel 1911–1912 Emilie Altenloh tehtud esimesele põhjalikule filmisotsioloogilisele uurimusele.⁸³

Kokkuvõtlikult võib öelda, et Esimese maailmasõja eelse filmidiskussiooni kõrgaeg Eestis aastail 1912–1913 langes kokku samalaadsete protsessidega mujal Euroopas. Kuigi seda ei toeta veel kohalik filmilevi ning ka filmitootmise vallas tehakse alles esimesi katsetusi, on probleemidering sama, keereldes ümber kino kolme põhifunktsiooni: ajaviide/tööstus, haridus/propaganda ning esteetiline väärtus ja eripära.⁸⁴

Neil aastail ilmus kirjutisi kõige rohkem ja need olid kõige tõsiseltvõetavamad. Suhtumises filmi joonistub välja kolm keset. Kõigepealt „Postimehe” ja Vanemuisega seotud ringkond, mis pööras kinole küll palju tähelepanu, kuid valdavalt negatiivses ja naeruvääristavas võtmes. Teiseks „Tallinna Teatajaga” ja osalt „Päevalehega” seotud seltskond, kes orienteerus selgelt linnakultuurile ning pidas oma lugejaskonnana

77 Y. Tsivian, *Early Russian Cinema: Some Observations*. – *Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema*. Eds. R. Taylor, I. Christie. London, New York: Routledge, 1991, lk 25–26; Y. Tsivian, *Russia, 1913: Cinema in the Cultural Landscape*; R. Taylor, I. Christie, 1896–1921: Introduction. – *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents*. Eds. R. Taylor, I. Christie. New York: Routledge, 1994, lk 19–23; R. Abel, *The Ciné Goes to Town*, lk 246–277.

78 М. А[лейников], Художественная театральная постановка и синемаграф. – *Сине-фоно* 1907, no. 3. Vt ka В. Левитова, Н. Дымшиц, С. Ишевская, А. Сопин, „От жеста жизни... к жесту искусства”. (К дискуссиям о театре и синемаграфе.) – *Киноведческие записки* 2010, no. 96, lk 51–52.

79 Л. Андреев, *Письма о театре*. – *Литературно-художественный альманах Издательства „Шиповник”, кн. 22*. Санкт-Петербург, 1914, lk 232–233.

80 Гейним, *Синемаграф и театр*. – *Сине-фоно* 1912–1913, no. 23, 24, 25, 26, 27; 1913–1914, no. 2 (В. Левитова, Н. Дымшиц, С. Ишевская, А. Сопин, „От жеста жизни... к жесту искусства”, lk 55–78). Pseudonüüm viitab Tšehhovi novelli „Kirjanik” (1885) peategelasele, tegelik autor pole teada.

81 В. Маяковский, *Театр, кинематограф, футуризм*. – *Кине-журнал* 27. VII 1913, no. 14; В. Маяковский, *Уничтожение кинематографом „театра” как признак возрождения театрального искусства*. – *Кине-журнал* 24. VIII 1913, no. 16; В. Маяковский, *Отношение сегодняшнего театра и кинематографа к искусству*. – *Кине-журнал* 18. IX 1913, no. 17. Vt ka *The Film Factory*, lk 33–36.

82 Nt Y. Tsivian, *Early Russian Cinema*.

83 S. Culex, *Veel kord kinematografist [III]*; vt M. Loiperdinger, *The Kaiser’s Cinema: An Archeology of Attitudes and Audiences*. – *A Second Life*, lk 43–45. Raamatuna ilmus Altenloh uurimus 1914. a („Zur Soziologie des Kinos. Die Kinounternehmen und die sozialen Schichten ihrer Besucher”).

84 Vrd ka R. Taylor, I. Christie, 1896–1921: Introduction, lk 19.

silmas töölisi ja linnaametnikke. Ka „Tallinna Teataja” kultuuriülevaadete keskmes oli teater ja samuti ilmusid lehes põhjalikud kirjandusülevaadet, samas piltkunsti teemadel praktiliselt ei kirjutata. Sellega võrreldes olid film ja teised tärkava linnakultuuri ilmingud märksa olulisemal positsioonil. Suhtumine filmi ei olnud küll otseselt positiivne, kuid vähemalt püüti pakkuda tõsiseltvõetavaid analüüse.

Kolmanda hoiaku näiteks võiks aga tuua Noor-Eestiga seotud literaadid ja kunstnikud.

4. Vaikus

Ajalise paralleelsuse tõttu on huvipakkuv jälgida, kuidas reageerivad kinole Noor-Eesti liikumise juhtfiguurid. Tavapäraselt on Noor-Eestit seostatud lisaks manifesteeritud kultuuriuendamise püüule linnakultuuri tekkega Eestis,⁸⁵ seega oleks ootuspärane ka nende reaktsioon erinevate linnakultuuriilmingute suhtes.

Lisaks almanahhidele ja ajakirjadele on Noor-Eesti ühistegevuse üheks oluliseks jäljeks 1913. aastal ilmunud „Teatri-raamat”, mis ilmus samal ajal siinses artiklis vaadeldud filmidiskussiooniga. Kui Juri Tšivjan on rõhutanud vene nooremate sümboliste huvi kino vastu, rääkimata futuristidest, kellele kino on orgaaniliselt lähedane, siis „Teatri-raamat” seda seost ei arenda. Vaid kõige „linnalikum” poeet Barbarus kirjutab: „Kui meie tahame tarku sõnu kuulda, siis läheme kõnele või koosolekule...; tahame labaseid real-elu sündmusi maitseda, – olge hääd, selleks töötavad kino-masinad. Kes aga müstilist ilu januneb – sellele jäägu teater. Selle tõttu täidab kino teatri-kunsti elus õige tänuväärne osa: ta sunnib labase ja kirju uulitsateatri endiste peensuste juurde tagasi, talutab ta uuesti püha kunsti juurde, enesele jättes kõik, mis banalne, masinlik ja mille poole meie teater on kaldunud.”⁸⁶

Tähelepanu ei vääri mitte selle mõtteavalduse negatiivsus – samalaadsed seisukohad olid sel ajal pigem tavalised –, vaid see, et tegemist oli ilmselt kõige pikema kinoteemalise sõnavõtuga Noor-Eesti väljaannetes.

Kino on nähtus, mille kohta leiab Noor-Eesti kümneaastase tegutsemise jooksul vaid paar üksikut, kuid just omas puudumises kõnekat jälge. 1912. aastal teatab Gustav Suits: „Iga rahva kultuur on teenitud kõigepäält loovate tegudega. Tõeliku rahvusliku kodu mõnusid ei saada mitte kätte tsivilisatsiooni alammäära eest hoolitsemisega. [--] Ja „Noor-Eesti” huvides peaks olema võimalikult sagedasti meelde tuletada: kõik kinematograaf, kõik kisa ja kära mõne andelise looja ... isiku ja töö ümber on möödaminev, töö ise püsib ja mõjub läbi aastasadade”⁸⁷ Bernhard Linde kasutab kino oma teatriarvustuses halva-madala-farsliku sünonüümuna.⁸⁸ Neis üksikuis teateis on kino ennekõike pejoratiivne palagani tähistaja. Vaid Johannes Aavik poetab oma 1910. aasta kirjades Friedebert Tuglasele, et ta vahel igavuse peletamiseks ja meelelahutamiseks

85 Vt ka V. Sarapik, Noor-Eesti antifuturismist. – Methis. *Studia humaniora Estonica* 2008, kd 1 (1/2), lk 245–264.

86 J. Barbarus, Draama kui müsterium. – Teatri-raamat. Toim B. Linde, G. Suits. Tartu: Noor-Eesti, 1913, lk 27–28.

87 G. Suits, „Noor-Eesti” lähematest ülesannetest käesoleval ajal. Kõne 26. oktoobril 1912. – Eesti Kirjanikkude Seltsi „Noor-Eesti” Aastaraamat I. 1912. a. Tartu: Noor-Eesti, 1913, lk 44.

88 B. Linde, Teatri-märkused. Vanemuine ja Estonia 1910/1911. a. – Noor-Eesti 1910/11, nr 5/6, lk 597; B. Linde, Meie teater ja meie aeg. – Noor-Eesti IV. Tartu: Noor-Eesti, 1912, lk 201.

Helsingis kinos käib.⁸⁹ Need on praktiliselt ainsad neutraalsed teated tollest ajast. Oma mälestustes mainib kinokogemust ka teistest noorem Johannes Semper, üheskoos auto ja torugrammofoniga. See oli aga rohkem seotud nostalgilise rõõmuga uue tehnikaike üle, mitte meenutus võimalikust kunstiaktist, sest filmide taseme suhtes on ta ka tagantjärele üpris skeptiline.⁹⁰

Oma hoiakuis asusid nooreestlased niisiis „Postimehe” poolel. Nende jaoks oli suurlinn pigem idee, abstraktsioon kui realistlik tööstuskeskkond, pigem idülliline eeslinn või ka impressionistlik tänavapilt, emotsionaalselt distantseeritud muljeline kogemus, kui rahavoogudest determineeritud sotsiaalne kooslus.⁹¹ Kui aga „Postimees” külvab kino üle mõnava pila ja mahategemisega, siis nooreestlased ei vaevunud sellele nähtusele raiskama vähimatki tähelepanu.

6. Lõpetuseks

Vahetult pärast iseseisvumist ja Esimest maailmasõda kaotas film Eestis esialgu oma ühiskondlik-kultuurilist positsiooni veelgi. Just sel ajal jõuavad Eesti kultuurielus juhtpositsioonidele Noor-Eesti kesksed tegelased.

Kui enne Esimest maailmasõda saavutas filmiteemaline arutelu juba päris tõsiseltvõetava taseme, siis vahetult sõja järel midagi samaväärset enam ajakirjandusest ei leia. Samas, nagu juba P. O. Rolf kirjutas 1912. aastal, polnud selle „batsilluse” eest ka kuhugi pääsu. Nii rajatakse üha uusi kinohooneid, 1919. aastal asutatakse esimene Eesti filmiühing Estonia film ning kinoskäimine muutub üha enam inimeste elustiili osaks. Just siis hakatakse kino üsna neutraalses kontekstis mainima ka ilukirjanduses.

Uueks filmiteemaliste aruelude kulminatsiooniks said aastad 1922–1924. Endistest nooreestlasest ilmus 1922. aastal Semperi põhjalikum filmialane sõnavõtt, milles ta räägib Berliini filmistuudioteküllastamisest⁹², arutab kaasaja filmi puuduste ja võimaluste üle ning leiab lõpetuseks: „Kino kui erilise kunsti tulevik on veel ees.”⁹³

Selle taustal on huvitav lugeda Friedebert Tuglase „Kirjanduslikku päevaraamatut” aastast 1920, kus ta mainib järgmist: „Käisin siis palju kinon, kui see kunst oli veel noor ja ta tehnika alles abitu ning naiiv. [...] Just samuti olid meil kõigil grammofooni ilmumisel suured lootused selle Edisoni suurtöö kohta, kuna nüüd on kõik illusioonid kadund ja grammofoon selleks jääb, mis ta on – kõige vulgäärimaks lõbuasjaks. Nõndasama on nüüd kino oskus hiilgav, kuid ta on jäänd olemuselt sinna, kus oli. [...] See on suurepärase tehnika. Kuid nüüd ei käi ma enam kunagi kinon.”⁹⁴

Kino noorusajast ei leia ühtegi Tuglase märget kinoskäimiste kohta, sellest ei räägi mõtisklused, mälestused ega kirjad. Võib vaid oletada, et ehk käis Tuglas kinos Helsingis koos Aavikuga 1909. aastal või Pariisis pagulustalvedel, mil kino võinuks

89 Kultuurilugu kirjapeeglis. Johannes Aaviku ja Friedebert Tuglase kirjavahetus. Koost H. Vihma. Tallinn: Valgus, 1990, lk 32, 37.

90 J. Semper, Matk minevikku I. Tallinn: Eesti Raamat, 1969, lk 99–100.

91 V. Sarapik, Noor-Eesti antifuturismist.

92 Ilmselt oli tegemist Universum Film AG ehk UFA stuudioteaga, kus valmisis Saksa tummfilmi suurteosed.

93 J. Semper, Lahtised lehed. (Masinast ja kunstist). – Päevaleht. Kirjandus. Kunst. Teadus 26. VI 1922, nr 25; 2. VI, nr 26.

94 F. T[uglas], Kirjanduslik päevaraamat II. – Ilo 1920, nr 5, lk 40–41.

pakkuda võimalust soojas ruumis odavalt aega veeta. Aastaks 1925 on Tuglase seisukohad veidi pehmenenud, lubades kinole kunstina vähemalt mingi tulevikuperspektiivi, seda isegi samas reas maalikunsti ja teatriga: „Kui kino kord loobuks täielikult kirjanduslikest aineist ja sõnalise teatri võttest, – ta leiaks lõpulikult enese ja saaks vahest omaette huvitavaks ning väärtuslikuks kunstiks. Kino praegune naiivsus ja maitsetus oleneb ta arenematust kompromisskunsti laadist.”⁹⁵

Samal ajal ilmus mitu hoiakutelt täiesti vastandlikku kirjutist. Esimese autoriks oli teatritegelane Artur Adson, kes arutas kultuurielu kriisi üle. Kriisis olla nii kunst, kirjandus kui ka muusika. „Kus aga ei tunta mitte kriisi? – Vastus: Kinos, spordiväljal, hippodroomil, kõmu- ja ajaviite-kirjastuses.... Üldse: ettevõtte, mis vähegi taotleb kunsti ja millel juures on mingitki eetilist püüdu, peab taganema või varju jääma selle ees, mis kõditab, mürgitab, hasardistab, pahendab, mis maitselage ehk paremal juhtumisel pakub ainult ajaviidet.”⁹⁶ Ühe kõrgkultuuri kaitsva võimalusena pakkus Adson välja radikaalse sammu, mida ei sõandatud isegi sõjaeelsel ajal: keelata ära kinod (soostudes siiski lubama hariduslikke filme), tsirkus, totalisaator ja kabareed: „See oleks õige kunsti- ja kultuuripoliitika.”

Teisalt vahendas Johannes Semper muljeid oktoobris 1924 Berliinis toimunud esteetika ja kunstiteaduse kongressilt, kus eraldi vaatluse all olid filmi kui kunsti probleemid.⁹⁷ Ning oma sisemisele veendumusele tuginedes kirjutas Richard Roht artikli kinost kui täiesti iseseisvast valdkonnast, mida tuleb eristada teatrist ja tunnistada selle eripärasid: „Kino on kino.”⁹⁸ Nii nagu Semper toetus ka Roht oma Saksamaa kogemustele ning leidis, et Eesti kinosid uputab tõepoolest teisejärguline pahn ja puudub ka õige kriitika, mis aitaks kinokunstil edeneda ja „põranda alt täisõiguslikuks kodanikuks” tõusta.⁹⁹

Richard Rohu sümpaatia filmide vastu oli Eesti kirjandusmaailmas siiski suhteliselt erandlik ja seos filmilikkusega oli tunnuslik ka tema loomingule. Nii leidis Tuglas juba mainitud 1920. aasta kirjutises just põlastusväärsele kinole toetudes retoorilise võtte Rohu loomingut ja filmi kõrvutatades esimene topeldatult maatas teha: „Lõppeks mõistsin: Roht – see on kino. Võib olla, väga häa kino, kuid ometi kino.”¹⁰⁰

Eelnenu kokkuvõtteks võib nentida, et 20. sajandi esimestel aastakümnetel (u 1901–1924) midagi enneolematut ja erilist Eesti filmikirjutuses ei sünni. Kino oli 20. sajandi alguses rahva hulgas ülimalt populaarne, kuigi kaasaegseid kinnitusi on selle kohta vähe. Niisiis saadab Eesti filmi varast ajalugu huvitav vastuolu: seda vaadati palju, kuid sellest kõnelemist ei peetud sobilikuks. On siiski tähelepanu vääriv, et eriti kuni aastani 1914 on esitatud probleemid (ning ka probleemide puudumine) üsnagi

95 F. Tuglas, Marginaalia I. Paradoksid. – Looming 1925, nr 1, lk 74.

96 A. A[dson], Kriisid ja kriisid. – Päevaleht 18. X 1924, nr 282, lk 5.

97 J. Semper, Esteetika ja kunstiteaduse kongressilt. – Looming 1924, nr 9, lk 693, 698–699.

98 R. Roht, Kino. – Agu 7. VII 1923, nr 27, lk 873.

99 R. Roht, Kino, lk 880.

100 F. T[uglas], Kirjanduslik päevaraamat II, lk 36.

sünkroonis mujal maailmas ning Venemaal avaldatuga. 1912. aastal ilmus tõsiseltvõetav filmitemaaline arutelu, kus vaagiti ka tärkava uue kunstiliigi võimalusi ja eripära. Samasugune üsna napp ajaline nihe oli saatnud ka esimeste filmide ja kinoaparatuuri jõudmist Eestisse. Loomulikult pole võrreldavad mastaabid ning kirjutiste tase on naiivne, kuid ajastu põhiideed filmide kohta leidsid koha ka Eesti päevalehtedes. Mingit filmikirjutuste rubriiki, saati siis spetsiaalseid filmiväljaandeid siiski ei teki.

Kino areng oli otseselt seotud tööstusrevolutsiooni ja linnastumisega ning erinevate tehniliste leiutistega. Selle eelduseks oli tarbimiskultuuri teke, mis omakorda eeldas potentsiaalse publiku vaba aega ja ressursse. Kino ulatusliku leviku ja populaarsuse taga oli rahvusvahelise turu ja kapitali vaba liikumise areng.

Ka varane film ise kujutas sageli modernse linnaelu eri külgi. Tänu suhtelisele oдавusele oli kino küllaltki demokraatliku hoiakuga, sulatades klassi- ja soovahesid. Oma loomult oli film kiire, tempokas ja energiline: stseenide vahetus, üllatused jne, mis tõesti seostuvad pigem laada, karnevali, sketšidega ning mitte niivõrd kirjanduse jt traditsiooniliste kunstivaldkondadega.

Põhiküsimused, mille ümber varane filmikirjutus keerles, ei ole midagi Eestile ainuomast: filmide moraalne tase ja mõju lastele on halb (teisistõnu, tsensuurivajadus), ning kino meelitab teatrist ära publiku ja ühtlasi rahalised vahendid, rikastades nii võõramaiseid kinoärimehi rahvuskultuuri arvelt. Kui esimesed kaks teemat olid rahvusvahelised ja arutelu all kõikjal, siis viimane probleem tõusis esile ehk ka Tsaari-Venemaal, kindlasti aga mitte näiteks Prantsusmaal või Saksamaal.

Eesti teatritegelaste valuline reaktsioon on igati mõistetav: just selleks ajaks, mil algab kino võidukäik ja massiline levik, on teater alles jalgu alla saamas, vastselt on tekkinud kutselised trupid, püstitatud uued hooned. Mingist väljakujunenud teatrist polnud seega veel põhjust rääkida. Et teater oli eesti rahvuskultuuri keskmes, kino seevastu esimene teade kultuuri seotusest rahvusvahelise kapitaliga, oli konflikt paratamatu. Kuid oluline on ka see, et selline võõra positsioon jäi püsima veel pikaks ajaks. Samad diskussioonid mängiti uuesti läbi kahekümnendatel aastatel. Ning kuigi kino olemasolu 1930. aastatel enam keegi kahtluse alla ei sea, on „võõra positsioon” siiski tajutav ning sillutab teed nõukogudeaegsele suurele üksiklasele.